UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00250881 0

Guedes, Fernando
Nadir Afonso

ND
833
A38G8

ARTE PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

nadir afonso

por Fernando Guedes

VERBO

nadir afonso

ARTE
PORTUGUESA
CONTEMPORÂNEA

nadir afonso

por Fernando Guedes

VERBO

ND
833
A38 G8

No Porto de há vinte e tal anos aconteceu frequentarem simultâneamente a Escola de Belas-Artes aqueles a quem se ficaria a dever o primeiro e mais continuado movimento renovador da pintura portuguesa do após-guerra. Cito alguns, e por ordem alfabética: Fernando Lanhas, Júlio Pomar, Júlio Resende, Nadir Afonso. E recordo ainda Amândio Silva, Aníbal Alcino, António Lino, Arlindo Rocha, Artur da Fonseca, Israel Macedo, Rui Pimentel, Victor Pala.

O que então acontecia, nenhum dos protagonistas, nem os que de mais perto os acompanhavam, podia avaliar. Na minha memória misturam-se ecos da *Sagração da Primavera*, ouvida pela primeira vez em casa do Pimentel, com as primeiras cerâmicas de Júlio Pomar, vidradas, quase por favor, numa fábrica de Gaia, e os serões intermináveis em casa do Lanhas, na Rua José Falcão, e a chegada do Resende à Estação de S. Bento, vindo de Paris (e a nossa ânsia de saber novidades), e as excursões a S. Pedro da Cova em busca de fósseis, e a escultura abstracta do Arlindo Rocha, premiada dez anos mais tarde, e o Nadir a pedir-me que lhe «dissesse» a Salve-Rainha e a extasiar-se ante a singela beleza daquelas palavras sagradas, e os requintados cafés tomados no requintadíssimo estúdio do Artur da Fonseca, na Rua da Fábrica.

Ninguém se dava conta do que se construía. Os acontecimentos marginais eram, afinal, os que entretinham mais as discussões: a pintura de Abel Salazar no Café Rialto (com a famosa mão que passou para trás das costas), a parede do Cinema Batalha, a do fresco, apressadamente caiada para que a inauguração se realizasse, um ou outro escandalozinho nas Exposições Independentes, como quando um grupo de universitários foi, em visita colectiva, divertir-se com

aquelas «macaquices» e acabaram todos por ser corridos. Só que, na verdade, o que se ia passando de menos espectacular, desde 1943 até 1950, era a abertura organizada da pintura portuguesa a uma modernidade autêntica e actuante.

Mas Nadir Afonso nem sempre esteve fìsicamente presente. «Onde está o Nadir?», perguntava-se, e a resposta era sabida: «Em Chaves ou em Paris». Mesmo que não estivesse em Chaves ou em Paris, era num desses locais que deveria estar. Colaborador de Le Corbusier de 1946 a 1948 e ainda em 1951, de Niemayer, no Rio de Janeiro, de 1952 a 1954, volta para Paris em 1956 e entre cá e lá se tem mantido até agora, a pintar sempre — mas a sua obra, quem a conhece? Os seus quadros, onde estão? Como ele, em Chaves ou em Paris, em casa de algum parente ou amigo, mas pràticamente inacessíveis. Exposições, depois das Independentes, meia dúzia, que me recorde: no Porto em 1949 (Livraria Portugália) e 1963 (Escola de Belas-Artes); em Paris, 1956, 1957 (Galérie Denise-René) e 1958 (Réalités Nouvelles); em Lisboa, 1961 (S. N. I.).

Como todos os que não são ricos por falta de amor ao dinheiro, nós, Portugueses, também por vezes nos damos ao desporto de existir assim entre Chaves e Paris. A nossa outra face é o Chiado.

Na pintura de Nadir Afonso duas forças contrárias (pelo menos à superfície) estiveram presentes desde sempre e criando, na luta, o aspecto mais sedutor da sua obra. Essas forças parecem-me derivar, uma, da própria exuberância latina do homem, a outra da sua rigorosa formação de arquitecto. A primeira conduzi-lo-ia à volúpia das formas, à força do colorido, à transcrição analógica do que a sua sensibilidade guardava de acontecimentos e lugares; a segunda, à secura milenar das formas elementares da geometria, à visão matemática, ao gosto exigente pelo numerado e medido.

Praça da Concórdia

Nos óleos da segunda metade da década de 40, a sua pintura abstracta é curiosamente adoçada por elementos e formas que se diriam recolhidos do dicionário surrealista. Há uma preferência pela linha curva, pela superfície curva (e só raramente pelo volume) que, revelando já o geómetra, não esconde, antes evidencia, o artista ainda deliciado nos prazeres da Natureza, no bom chão e no bom vinho mediterrânicos. Depois, a pouco e pouco, através, inesperadamente, de uma técnica que recorda a impressionista, surgem os primeiros rigores de austeridade que haveriam de conduzir ao equilíbrio entre as duas solicitações do seu espírito. É o desenvolvimento do quadro por linhas mestras onde se afirma a verticalidade. A sua *Praça da Concórdia* (1950) explica bem o que se pretende dizer.

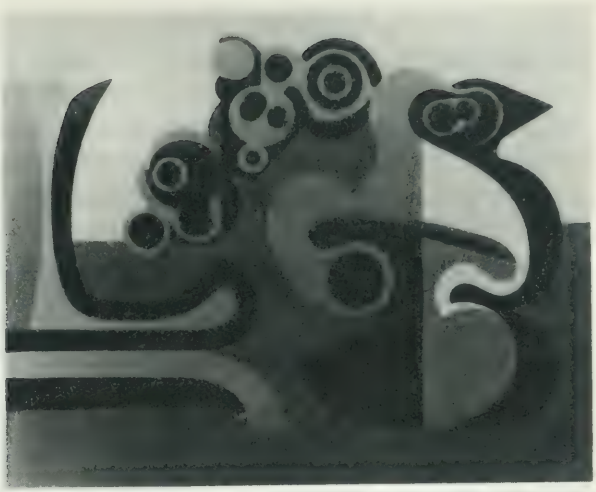
Mas o equilíbrio entre as duas forças não seria atingido ainda. A sua sensibilidade meridional, se tinha de ser vencida, exigia então a derrota total. Nadir embrenha-se na busca

da representação do Espaço Ilimitado. Procura, por uma repetição assimétrica de modelos, criar a ilusão da continuação ilimitada do quadro para lá das suas fronteiras e significar assim não a infinidade mas a ilimitação. Ainda aí os seus óleos, desenvolvidos horizontalmente, mantêm a preocupação constante de verticalidade, onde talvez se simbolize a humana consciência reflexiva. O mais impecável rigor geométrico só é então animado pela permanente fluência da cor.

Esta necessidade da figuração do espaço irá ocupá-lo primordialmente entre os anos de 1954 a 1960, o que não quer dizer que, insinuando-se «silenciosamente, como um ladrão na noite», o futuro equilíbrio entre os contrários não vá impelindo o artista para composições como a *Place Rouge*. É, todavia, ao espaço e à figuração do movimento que Nadir Afonso dedica então a sua obra.

Aquilo que, uma década mais tarde, foi conhecido e aclamado pela designação de *arte op*, exercitou-o então este pintor, entre Chaves e Paris. No entanto para Nadir Afonso,

Demogorgon



e talvez acertadamente, «a originalidade é uma qualidade extrínseca à obra de arte». E refere-se a este período da sua pintura estoutra declaração: «Pensamos que, no futuro, as artes plásticas deixarão de ser estáticas para serem dinâmicas pela conjugação, pela interferência do movimento.

Assim, as formas de uma composição serão animadas. As formas, movimentando-se por intermédio da técnica cinematográfica, darão nascimento a uma arte que desde já poderemos chamar: arte cinética.

Nós já fizemos, pessoalmente, nesta nova arte várias tentativas.

A única finalidade desta arte, que atingiu na sua evolução o nível da arte musical, é a de emocionar, mediante uma harmonia onde não exista qualquer evocação ou sugestão dos sentimentos desta realidade física que nos envolve no seu manto de necessidades e exigências.»

Entretanto, como atrás se disse, iam-se inserindo na sua pintura elementos que deixavam adivinhar o encontro para breve do seu *still point* pessoal.

Achado o equilíbrio (estável? instável?) entre a sua sensibilidade e o rigor geométrico, Nadir volta-se de frente para o mundo circundante. A sua trajectória lembra-nos, aqui, a que Mondrian deixou talvez incompleta. O que pintaria o holandês depois da *Victoria Boogie Woogie?* Bem se sabe que Mondrian consumiu décadas explorando meticulosamente todas as virtualidades do mesmo modelo; tempo demais para um português de sangue quente e que já tinha atrás de si o mesmo Mondrian, e um Herbin e um Vasarely.

Mantendo todas as qualidades da pintura anterior, Nadir Afonso retoma os fragmentos do mundo que certa abstracção fizera explodir e, dispersamente, muitas vezes representara. Reúne-os pelos seus pincéis, e indica uma abertura no muro onde tantos lamentos se estão a escutar. Abertura perigosa, é certo, arriscada à vertigem sobre o vale onde corre o rio do decorativismo, mas abertura pessoal, onde o pintor se move sem receio nem perigo, apoiado em seguríssima técnica e depurada sensibilidade plástica. Humanizam-se as formas mais elementares da geometria — o círculo, o triângulo, o quadrilátero — forçadas a significar paisagem que os homens habitam. São *Porte d'Auteuil*, *Le Sentiment de demain*, *Idade Média* ... E sempre a mesma exigência de verticalidade num desenvolvimento pictórico horizontal. Essa é, de resto, uma das constantes da obra de Nadir Afonso; com a força da cor e o rigor geométrico das formas, constitui a tríade de que se alimenta a harmonia que mais se estima nesta pintura.

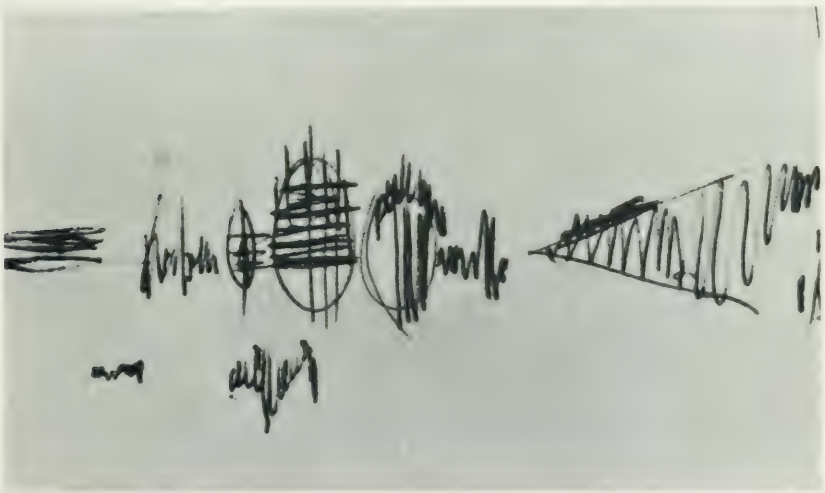
Harmonia — a palavra que deveria ter sido escrita logo a seguir ao nome de Nadir. Porque harmonia é declaradamente a primeira preocupação deste pintor. Quando afirma que «a Beleza é a única qualidade da obra de arte» já definiu esse conceito como «a relação *harmoniosa* entre

as formas e as cores», e harmonia, para si, é a *presença matemática*. Ora, se a matemática é a codificação científica do número e se «o número é imanente no universo», como afirma Aristóteles, a harmonia entendida pelo pintor coincide com a lei universal que rege o curso da vida, dos confins do espaço ao infinitamente pequeno.

Almada escreveu: «Tanto o número conduz ao sensível como o livre-arbítrio do sensível *encontrará* o seu número». Por isso se falou do pessoal *still point* de Nadir, entendido no exacto contexto em que o empregou T. S. Eliot — *At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless. (...)*

O *ponto fixo* de Nadir Afonso é o equilíbrio (estável? instável?) entre duas solicitações que o apaixonam. Se é correcta a afirmação de Leonardo de que a cada certeza se pode aplicar uma lei matemática, a pintura de Nadir participa da Verdade — e Verdade, aqui, é o outro nome da Beleza.

Baptistério de Pisa



"Espacillimité" (1954)

"Espacillimité" (1954)

"Espacillimité" (1959)

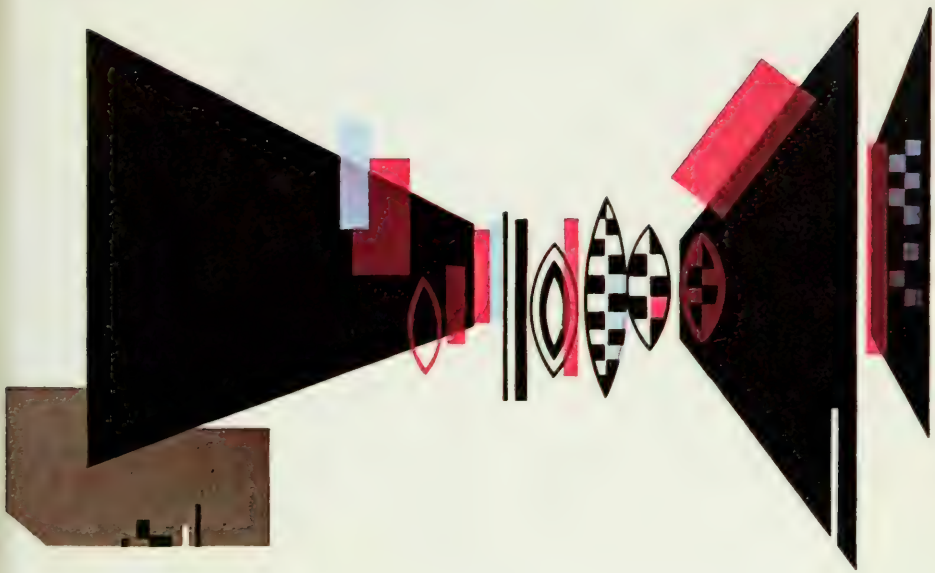
Orla da floresta (1960)

"Place Rouge" (1957)

Veneza (1956-62)

Porte d'Auteuil (1962)

"Le sentiment de demain" (1964)



"Les villes" (1964)

Campo San Zanipolo (1956)

O Grande Canal (1956)

Fontainebleau (1962)

Copacabana (1955)

"En marge de l'histoire" (1959)

Idade Média (1960-64)

Um país de infância (1960)

COMPOSIÇÃO E IMPRESSÃO
GRIS, IMPRESSORES, S. A. R. L.

L I S B O A

apll-3-69

ND
833
A38G8

Guedes, Fernando
Nadir Afonso

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY